

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

November 1959

Heft 11

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Der Vorstand hat einmütig beschlossen, einer von Herrn Professor Dr. Joseph Gantner übermittelten Einladung der Universität Basel im Zusammenhang ihres 500-jährigen Jubiläums Folge zu leisten und den 8. Deutschen Kunsthistorikertag vom 3. - 6. August 1960 in Basel zu veranstalten.

Die örtliche Leitung wird freundlicherweise Herr Professor Dr. Joseph Gantner, Basel, Albangraben 16, übernehmen.

Vorgesehen sind Referate und Exkursionen. Auch wird die Mitgliederversammlung des Verbandes abgehalten werden.

Wir möchten die Referate einem Generalthema „Oberrheinische Kunst“ unterstellen. Anmeldungen werden erbeten an: Herrn Professor Dr. Hans Kauffmann, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin, Berlin-Dahlem, Podbielskiallee 42. Auf die Einsendung eines Manuskriptes oder eines Résumés (von einem Umfang bis zu zwei Seiten) wird Wert gelegt, und es wird gebeten, als Termin spätestens den 15. April 1960 einzuhalten.

Vorschläge für die Tagesordnung der Mitgliederversammlung können dem Vorsitzenden zugeleitet werden.

Das vorläufige Tagungsprogramm und weitere Mitteilungen werden im Frühjahr wieder in der „Kunstchronik“ bekanntgegeben.

Über die Rolle, welche die antike und die antikisierende mittelalterliche Glyptik für den französischen Siegelschnitt des 13. Jh. gespielt hat, beginnen wir erst seit den neueren Forschungen Hans Wentzels klarer zu sehen. Wentzel hat an Hand älterer französischer Publikationen eine eindrucksvolle Reihe vor allem nordfranzösischer Siegel der ersten Dezennien des 13. Jh. zusammengestellt, welche sich in der Profilstellung des als Büste gegebenen Siegelbildes und darüber hinaus in der Formsprache sehr deutlich an den antiken Gemmenschnitt anschließen. Es finden sich unter diesen „Portraits à l'antique“ solche Herrlichkeiten wie das Siegel des Abtes Herbert von St. Geneviève in Paris von 1224, das mit seinem Doppelprofil – ein weiblicher Kopf mit gelöstem, fließendem Haar erscheint vor einem geflügelten Haupte – eine verblüffende Parallele zu jenen antikisierenden Neigungen darstellt, wie sie um 1200 auch in der Monumentalskulptur gerade im Kreise Sens/Paris so augenscheinlich zu Tage treten. (Vgl. hierzu bes. *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVI, S. 168).

Man hat nach Reflexen jenes neu geweckten Interesses für den antiken Gemmenschnitt auch in einer anderen Sphäre mit Erfolg geforscht. Es ist gelungen, Gemmenimitationen in der monumentalen Skulptur des 13. Jh. nachzuweisen. So hat Wentzel mit Kameen besetzte Dreiecksbrochen bekannt gemacht, wie sie von der Bamberger Ecclesia und von einem Ritter, einer Grabfigur im Merseburger Domkreuzgang, getragen werden. (Festschrift für H. Cornell, S. 92 ff.) Andererseits erinnerte F. Wormald jüngst nochmals an die in Gips ausgeführten Gemmenimitationen, welche die Rahmenleiste des im letzten Drittel des 13. Jh. entstandenen Retabels in Westminster Abbey zieren (*Proceedings of the British Academy*, XXXV, S. 168).

Die Frage liegt nahe, wie es um solche Gemmenimitationen in jenen nordfranzösischen Gebieten stehe, welche im Siegelschnitt sich so überaus eng an das Vorbild von Intaglien und Kameen anschließen? Auch hier hat Wentzel ein sehr wichtiges Belegstück beigebracht. Ein männlicher Kopf in einem der Zwickel an der westlichen Innenwand der Reimser Kathedrale ist zwar in der Zeichnung der Locken, dem Schnitt der Augenlider, der zugespitzten Gesamtsilhouette von durchaus gotischer Preziosität, er schließt sich jedoch im Typus, dem büstenähnlichen Ausschnitt und der strengen Profilansicht, vielleicht sogar in der Form des Stirnreifens, zweifelsohne mittelbar oder unmittelbar an eine Gemmenvorlage an. (Vgl. die Abb. in Festschrift Otto Schmitt, S. 149). Ein zweites, von Wentzel genanntes Beispiel scheint von verführerischem Interesse. In der Folge der Lasterdarstellungen am mittleren Westportal in Notre-Dame in Paris erscheint die Idolatrie als eine gebeugte Figur, die Hände zum Gebet aneinandergelegt vor einem kleinen, aufgehängten Medaillon mit einem Kameenprofil. (Vgl. *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVI, Taf. 48a). Wer würde in diesem Zusammenhange nicht kombinieren, hier werde die von den mittelalterlichen Quellen – man denke nur an Marbod von Rennes – so vielfältig

belegte, abergläubische Verehrung geschnittener Steine als Abgötterei angeschwärzt? Jedoch der archäologische Befund steht solchen Kombinationen entgegen. Gerade die entscheidenden Partien der Idolatriedarstellung an Notre-Dame sind, wie von der lokalen Forschung immer wieder und zu Recht betont, 1771 überarbeitet worden. Das Pariser Lasterrelief muß also aus der Reihe der Gemmenimitationen in der Skulptur des 13. Jh. ausgeschieden werden. Die mittelalterliche Idolatriedarstellung an Notre-Dame zeigte wohl sicher analog zu Chartres und Amiens das Götzenbild auf der Säule. Wie weit die Umdeutung auf Amulettzauber durch die Restauration von 1771 etwa mit der seit dem 17. Jh. – Gobineau de Montluisant – recht umfangreichen, hieroglyphischen Literatur über die Reliefs an der Notre-Dame-Fassade zusammenhängen könnte, vermögen wir im Augenblick nicht zu entscheiden.

Die Ausbeute einer Suche nach Gemmenimitationen in der nordfranzösischen Skulptur des 12. und 13. Jh. kann jedoch durch andere Beispiele bereichert werden. So hat Jean Adhémar (*Influences antiques dans l'art du moyen âge français*) zwei für diese Fragen höchst aufschlußreiche Denkmäler genannt. Im nördlichen Querhaus von St. Pierre in Lisieux hat sich die Wandung eines Sarkophages erhalten, welche mit fünf großen, in kreisrunde Medaillons eingeschlossenen Büsten geschmückt ist. In der Mitte erscheint en face ein laureatus, nach den Seiten hin folgen im Profil Köpfe, welche Kronen oder eine Kappe mit Steinbesatz tragen. (Adhémar, Abb. 83). Die Formensprache ist – wie bei dem von Wentzel herangezogenen, jüngeren Kopf in Reims – mittelalterlich. Allerdings scheint sie uns nicht, wie Adhémar annahm, in die Zeit um 1140/50 und schon gar nicht in einen burgundischen Schulzusammenhang zu gehören. Die Silhouetten der Köpfe, die locker bewegten Bärte, die Ornamentik, das alles weist eher auf die Zeit um 1170/80 und möglicherweise auf Abhängigkeit von Mantes und St. Denis. Im übrigen aber und besonders, was den Typus der Büsten angeht, hatte Adhémar vorzüglich gesehen: „l'inspiration antique est évidente“ und er hatte wahrscheinlich zutreffend geschnittene Steine als Vorlage angenommen. Wie eng der Anschluß an die Antike hier tatsächlich ist, lehren die Irrwege der Forschung. Der Engländer Dawson Turner hielt 1820 den Sarkophagrest in Lisieux für eine „production, at least of the carolingian period“, während Louis Serbat noch 1908 der Meinung war, ein Werk des 16. Jh. vor Augen zu haben.

Nicht anders erging es lange Zeit dem zweiten, von Adhémar zitierten Beispiel, welches man wohl als ein Juwel unter den antikisierenden Werken der mittelalterlichen Skulptur überhaupt bezeichnen darf. Wir meinen jene riesige, ringsum mit den Köpfen von Göttern und Sagengestalten des klassischen Altertums geschmückte Brunnenschale, welche bis zur französischen Revolution im Kreuzgang von St. Denis gestanden hat und nach einem langen Exil erst in allerjüngster Zeit wieder in den alten Klosterbezirk zurückgekehrt ist. Dieses Werk mit seinem wunderlichen Programm – man findet z. B. (Adhémar, Taf. XXXII; *Revue arch.* 6/7, 1936, S. 224 ff.) Paris und Helena, Ceres, Bacchus und Pan neben Avaritia und Ebrietas – erschien einem Schriftsteller des 17. Jh. als „un des plus précieux restes que nous ayons de l'antiquité des Romains“! (Vgl. André Du Chesne, *Les antiquitez et recherches des villes*

et chateaux les plus remarquables de France, Paris 1668, Bd. 1. S. 206). Tatsächlich kann jedoch kein Zweifel sein, daß es sich um eine an der Wende vom 12. zum 13. Jh. entstandene Arbeit handelt, wobei das Jahr 1204, das Todesjahr des Abtes Hugues de Milan, als ein gesicherter terminus ante gelten kann. Was nun die Ausgangspunkte für den merkwürdigen Zyklus antikisierender Köpfe anbelangt, so hatte schon Adhémar richtig gefragt: „ne seraient-ce pas, d'ailleurs, de camées qui ont servi de modèle pour le type de certaines têtes, pour leur présentation même, la façon dont elles sont coupées au bas du cou?“ Man sieht, dieses herrliche Werk, auf das wir in anderem Zusammenhange ausführlicher zurückzukommen hoffen, berührt sich aufs engste mit den hier angeschnittenen Fragen. Was seine Ausführung angeht, so wird man es übrigens jenen antikisierenden Skulpturen naherücken dürfen, welche um 1200 an der Westfassade der Kathedrale in Sens und auch an Notre-Dame in Paris (z. B. das Hiobrelief, abgebildet in Marburger Jb. 15, 1949/50, S. 231) entstehen. Man hat es hier und dort mit dem gleichen Kreise zu tun. Es ist wohl jener, in dem auch das eingangs genannte und ebenfalls so stark antikisierende Siegel des Abtes Herbert von St. Geneviève möglich war.

Ein weiteres, für die Gemmenimitation durch die monumentale Skulptur sehr lehrreiches Stück ist bisher völlig übersehen worden. 1958 fanden wir in einem Abstellraum des Museums in Chartres einen 48 cm hohen Steinpfosten, welcher an zwei Seiten bearbeitet ist (Abb. 2–3a). Das Fragment galt als eine Arbeit der Renaissance. Über den Eingang in das Museum war ebenso wenig bekannt wie über die Provenienz. (Zu danken ist Mr. René Gobillot, Direktor des Museums in Chartres, der in liebenswürdigster Weise die eingehende Besichtigung und photographische Aufnahme des Stückes gestattete.) Die beiden bearbeiteten Seiten zeigen als Hauptmotiv jeweils einen großen Kopf. Der Ausschnitt entspricht dem einer Büste. Die Köpfe erscheinen im reinen Profil vor einer rechteckigen Mulde, deren Rand sie mehr oder weniger stark überschneiden. Der Kopf an der schmäleren und weniger aufwendig verzierten Seite ist bartlos mit kurzem Lockenhaar (Abb. 2b). Das Gegenstück ist bärtig, mit einer reicher entwickelten, lockeren Haarkappe und im ganzen Typus näher an antike Köpfe sich anschließend (Abb. 2a). Die oberen und, wie an den teilweise erhaltenen, jedoch bis zur Unkenntlichkeit abgestoßenen Resten noch zu sehen ist, ehemals auch die unteren Enden der bearbeiteten Pfostenseiten zeigen als Besatz vierpaßförmige Scheiben mit übereck gestelltem, quadratischem Mittelstück und stark eingezogenen Halbkreisen. Im Zentrum sitzen kreisrunde Medaillons mit Profilbüsten in sehr flachem Relief. Um sie gruppieren sich Imitationen von Steinen in kastenförmigen Fassungen. Zwischen den beiden Seiten bestehen, wie oben schon angedeutet, gewisse Differenzen. Die Seite mit dem bärtigen Kopf ist im Ganzen reicher behandelt. So erscheinen hier am Rande des mittleren Medaillons, der Steinfassungen und der Scheibe Perldrähte, welche auf der anstoßenden Seite fehlen. An der inneren Kante zieht sich eine Folge von Steinen entlang, welche mindestens heute auf der Seite des Bartlosen nicht zu sehen sind, allem Augenscheine nach aber dort nie vorhanden waren. Beachtenswert auch die Unterschiede zwischen den kleinen

Profilköpfen auf den Medaillons. Über der bartlosen und kurzlockigen Büste erscheint ein Kopf, welcher, nach den dicken Lippen und der knolligen Nase zu urteilen, wohl die Physiognomie eines Mohren wiedergeben soll. Er trägt als Kopfschmuck einen mit kleinen, quadratischen Steinen besetzten Stirnreifen. Über der bärtigen, stärker antikisierenden Büste an der gleichen Stelle dagegen ein Gekrönter mit edlerem, ausgeglichenerem Profil und kurzem Nackenhaar. Man gewinnt im Ganzen also den Eindruck, daß es darauf abgesehen war, eine aufwendiger geschmückte Schauseite gegen eine schlichtere Nebenseite herauszuheben.

Ein solches, allein durch seinen engen Anschluß an die Goldschmiedekunst verblüffendes Stück, stellt eine ganze Reihe von Fragen. Was die Entstehungszeit angeht, so darf wohl vorweggenommen werden, daß eine Ansetzung in nachmittelalterliche Zeit völlig ausgeschlossen scheint. Die der Goldschmiedekunst entlehnten Motive ebenso wie die Formensprache der Büsten – man sehe nur auf die Locken des Bartlosen – das alles weist zunächst ganz allgemein auf die erste Hälfte des 13. Jh. Im einzelnen kommen wir auf die genaue Datierung unten noch zurück und wenden uns zunächst der für die Beurteilung und Einordnung des Stückes primären Frage nach der Provenienz zu. Nach dem oben mitgeteilten Befunde zu urteilen, kann es sich nur um einen aus größerem Zusammenhange herausgebrochenen Eckpfosten handeln. An die beiden unbearbeiteten Seiten müssen sich weiterlaufende Wandungen angeschlossen haben. Daß es sich um das Überbleibsel eines Kirchenportals – man könnte ja zunächst an den Schmuck eines Tüpfostens denken – handeln sollte, erscheint nach allem, was wir von den französischen Monumenten des frühen 13. Jh. wissen, als ausgeschlossen. Mehr Wahrscheinlichkeit wird die Annahme für sich haben, daß es sich um Reste eines Grabmals, etwa den Eckpfosten eines Sarkophages, handle. In der Tat läßt sich diese Annahme sogar belegen und vermögen wir noch heute die genaue Provenienz des Chartreser Fragments nachzuweisen.

Schlägt man Tafel 466 der Guibert'schen Edition der Collection Gaignères auf, so hat man die Abbildung eines aufwendigen Grabmals vor Augen, das bis zur Revolution in der Abteikirche St. Père in Chartres gestanden hat (Abb. 1). An der Außenwand der Kapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs in St. Père sind noch jetzt unschwer die Umrisse des ehemals hier versetzten Sepulkralmonuments zu erkennen. Dieses Grabmal, das von Gaignères zu Unrecht mit dem Erzbischof Robert von Rouen (gest. 1037) in Verbindung gebracht wurde, hat die Forschung seit langem als ein besonders eindrucksvolles Beispiel der mittelalterlichen Abwandlung des Arcosoliums, des „enfeu“ beschäftigt (s. Louise Pillion in G.B.A. 1904/2, S. 187 f.). Der Sarkophag zeigt ähnlich wie jener des Johannes von Salisbury in dem Chartres benachbarten Lèves mit Ranken, bzw. kleinen Bäumen geschmückte Wandungen. Die Eckpfosten aber waren, wie die Zeichnung deutlich erkennen läßt, mit Büsten und Steinbesatz verziert! Ist man erst einmal auf dieses Detail aufmerksam geworden, so wird man rasch erkennen, daß uns in dem Fragment des Chartreser Museums nichts anderes erhalten ist als eben einer der Eckpfosten dieses Sarkophags. Ja, man kann aus der Stellung des an der Vorderseite des Pfostens sitzenden, bärtigen Kopfes so-

gar den Schluß ziehen, daß es sich nur um den linken Eckpfeiler gehandelt haben kann. Hier erkennt man auch noch in einer Kehlung am rechten Rande einige stark abgestoßene Reste des bis an die Kante sich heranrankenden Laubwerks. Die zweite, auf der Zeichnung nicht wiedergegebene Pfostenwandung aber, welche sparsamer geschmückt ist, hat dann am Fußende an der Schmalseite des Sarkophages gesessen. Man kann die Daten der für Gaignères angefertigten Zeichnung noch durch eine aus dem 17. Jh. stammende Beschreibung des Grabmals ergänzen, welche der um die Chartreser Lokalforschung verdiente René Merlet Ende des vorigen Jahrhunderts veröffentlichte. (Procès-Verbaux de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir, VIII, 1892, S. 344.) Dom Aubert, so heißt der Verfasser des Manuskripts, gibt unter anderem an, der Sarkophag sei 2 Fuß (etwa 64 cm) hoch gewesen. Das stimmt mit den Abmessungen des ja nur fragmentarisch erhaltenen Pfostens überein. Er sagt: „ce tombeau est d'une pierre blanche“, was mit dem sehr kreidigen Stein des Pfostens ausgezeichnet zusammengeht. Von der Vorderseite schreibt er „en face trois cadres séparés par bandes taillées en pierreries“ und schließlich sagt er noch: les deux bouts (d. h. die Schmalseiten des Sarkophags) sont travaillés de mesme“. Damit erklärt sich nochmals die Bearbeitung des Pfostens an zwei aneinanderstoßenden Seiten (Abb. 3a). Daß Merlet im übrigen nachweisen kann, daß der Bestattete nicht Robert de Rouen sondern der 1033 verstorbene Abt Arnoult von St. Père in Chartres ist, bleibt für uns von sekundärem Interesse. Wichtig ist allein, daß die Provenienz des Fragments aus dem Zusammenhang eines Grabmals nachgewiesen werden konnte. Dieser Nachweis wird es möglich machen, auch manche ungewöhnlichen Motive des Chartreser Pfostens besser zu verstehen.

Was an dem Fragment ja am meisten auffallen muß, ist der enge Kontakt mit der Goldschmiedekunst. Die vierpaßförmigen Scheiben nehmen eine gerade in der Goldschmiedekunst des 13. Jh. weit verbreitete Form auf. Man findet sie bei Phylakterien (vgl. z. B. das Phylakterium des Hl. Hubert oder jenes der Hl. Margarethe im Schatz von Notre-Dame in Namur), auf Buchdeckeln (vgl. etwa den Deckel des Lebuinusevangeliars im Diözesanmuseum in Utrecht), als Fürspan (häufig wiedergegeben an Statuen des 13. Jh., siehe etwa Straßburger Ecclesia oder Hl. Luxor in Amiens). Aufschlußreich ist vor allem das Beispiel des Utrechter Deckels, weil hier – wie bei dem Chartreser Pfosten – in der Mitte des Vierpasses Profilköpfe, allerdings keine Kameen, sondern Glaspasten erscheinen (Abb. in der Ztschr. des dtsh. Vereins 1941, S. 56). Einem ähnlichen Vorbild wird vermutlich der Chartreser Pfosten das Vierpaßmotiv entnommen haben. Jene Profilköpfe in flachem Relief, welche auf den runden Medaillons erscheinen, wird man als freie Nachahmungen von Kameen auffassen dürfen und wir möchten ähnliches auch für die beiden großen Köpfe vor den Rechteckmulden annehmen. Was hier zunächst an vollplastische Büsten als mögliche Vorbilder denken lassen könnte, nämlich das stärkere Relief, die Freude an den prallen Rundungen – man sehe das ausladende Kinn des Bartlosen – eben das ist wohl auf die Rechnung des mittelalterlichen Bildhauers zu setzen. Wir sahen ja in Reims, in

Lisieux und in St. Denis, daß bei engem Anschluß an die antiken oder antikisierenden Typen des Gemmenschnitts die Formsprache doch jedesmal im Sinne des Zeitstils abgewandelt war. Nicht anders dürfte es in Chartres sein. Wir können hier sogar, ausgehend von anderen Werken, mit einiger Wahrscheinlichkeit noch das Atelier nennen, das Vorbilder der Goldschmiedekunst und des Gemmenschnitts in ein anderes Material und in seine eigene Formsprache transponiert hat. Zuvor aber müssen uns auch andere Fragen beschäftigen.

Der Eckpfosten des Chartreter Sarkophages reproduziert als Ganzes eine mit edlen Steinen und Kameen besetzte Metalleiste. Vergleichbares nun begegnet in der Goldschmiedekunst in einem Aufgabenbereich, der jenem des Grabmals nicht ganz fern steht, an den Reliquienschreinen des 12. und 13. Jh. Ein weithin bekanntes Beispiel bietet die vordere Giebelseite des Dreikönigschreins, wo die Rahmenstreifen neben und unter dem thronenden Christus mit Emails, Edelsteinen und Kameen dekoriert sind. In der formalen Anordnung kommen sodann jene Rahmenleisten dem Chartreter Fragment besonders nahe, die Medaillons mit Köpfen aneinanderreihen (vgl. etwa den Annoschrein. Freilich handelt es sich dort bei den Köpfen nicht um Gemmen, sondern um Schmelze.) Als eine Angleichung des steinernen Sarkophages an diese großen, mit Gemmen und Edelsteinen geschmückten Reliquienschreine wird man das Chartreter Grabmal zu verstehen haben und auch die auf den ersten Blick so überraschende Nähe zur Goldschmiedekunst an dem erhaltenen Fragment läßt sich von diesem Zusammenhang her begreifen. Die Angleichung eines Grabmals an den Reliquienschrein ist dabei keineswegs ein ganz singulärer Vorgang. Der 1149 verstorbene Bischof Ulger von Angers wurde in einem Sarkophag beigesetzt, dessen Vorderfront in allen Einzelheiten einem Schreine glich. Der Holzkern des Sarkophags hat sich im Musée d'Art religieux in Angers erhalten (Abb. bei R. Hamann, St. Gilles, S. 303, Abb. 384). In einer alten Beschreibung dieses Bischofsgrabes aber heißt es: „obiit Ulgerius . . . et sepultus est in praeclaro et magnifico sarcophago auro gemmisque ac variis imaginibus encausti ornato“ (vgl. de Farcy, Monographie de la cathédrale d'Angers, les immeubles, 1905, S. 132, Anm. 3). Man sieht, der Chartreter Sarkophag braucht gar nicht in eine unmittelbare Verbindung mit gemmengeschmückten Reliquienschreinen gebracht zu werden. Es gab schon vorher eine Tradition des Grabmals, welche in diese Richtung wies.

Ein letztes Wort noch zur chronologischen und stilkritischen Einordnung des Fragments. Angesichts der lokalen Verhältnisse liegt die Frage nahe, ob das Stück einem jener Ateliers zugeschrieben werden kann, welche am Querhaus der Chartreter Kathedrale wirkten. Auf den ersten Blick möchte man diese Frage verneinen. Jedoch, hier spielen Verschiedenheiten des Materials – für das Grabmal ist ein anderer, wesentlich kreidigerer Stein verwendet als für die Querhausskulpturen – und auch Verschiedenheiten der Aufgabenstellung herein. Man wird solche Differenzen bei stilkritischen Vergleichen in Rechnung stellen müssen. Tatsächlich läßt sich das Fragment nämlich doch mit einem ganz bestimmten Abschnitt der Querhausskulptur an der Kathedrale in Verbindung bringen. Was an den beiden großen, büstenähnlichen Köp-

fen des Pfostens ja besonders auffällt, das sind die festen und prallen, in sich kaum nuancierten Oberflächen. Man sehe auf die vollen Wangen, die vortretenden Augäpfel, das kräftig entwickelte Kinn. Zart und durchseelt wird man diese Köpfe nicht nennen wollen, und das geübte Auge wird die letzte Feinheit der Meißelarbeit vermissen. Mit der in fließenden Linien schwelgenden Formensprache der ältesten Skulpturen am Querhaus der Kathedrale – Marienkrönungsportal – besteht hier ebenso wenig ein Zusammenhang wie z. B. mit der Kunst des „Königskopfmeisters“, welche sich durch eine besondere Aufmerksamkeit auf kostbares und bewegtes Detail auszeichnet. Man muß vielmehr Werke jener starrer und strengeren Richtung ins Auge fassen, welche vom Weltgerichtsportal an der südlichen Querhausfassade ihren Ausgang nimmt, um Vergleichbares zu unserem Fragment zu finden. Hier ist es das in seiner künstlerischen Qualität so oft arg überschätzte östliche Seitenportal der Nordseite – am Gewände erscheinen dort Verkündigung und Heimsuchung – welches wahrscheinlich von dem gleichen Atelier gearbeitet wurde wie das Fragment aus St. Père. An diesem Marienportale finden sich jene eigentümlich leeren, ausdrucksarmen Köpfe wieder, wie man sie an dem Pfosten zu sehen bekommt. Der heute im Chartreser Museum verwahrte Kopf des Verkündigungsengels von diesem Portal (Abb. 3b) bietet, wenn man ihn mit dem Kopf des Bartlosen an unserem Fragment vergleicht, einen schlagenden Beleg für diese Zusammenhänge. Allenfalls entbehrt die Meißelführung am Grabmal der Schärfe und Präzision, welche beim Kopf des Engels auffallen. Im übrigen stimmen die Behandlung des Haares, der Augen, des Kinns wörtlich überein. Vergleichen läßt sich auch der bärtige Kopf des Fragments mit dem Daniel am gleichen Portale. Die Übereinstimmungen sind hier allerdings nicht ganz so enge, wobei man bedenken muß, daß der Bärtige einer antiken Vorlage – sei es eine Gemme, sei es ein Relief oder eine Büste – besonders stark verpflichtet ist. Andererseits zeigt die Verkündigungsmaria desselben Portales auf dem Einband des Buches einen Besatz mit Vierpässen und Steinen, welcher der Verzierung des Pfostens nahesteht. Man sieht, das Grabmal des Abtes Arnoult in St. Père wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von dem gleichen Atelier gearbeitet wie das östliche Seitenportal am Nordquerhaus der Kathedrale. Was die Daten angeht, so wird man heute wohl allgemein annehmen, daß die Seitenportale der nördlichen Querhausfassade an der Kathedrale in Chartres gegen 1220 entstanden sind (vgl. u. a. Grodecki, *Art Bull.* 1951, S. 164). Für das Grabmal in St. Père würde man dann an das dritte Jahrzehnt des 13. Jh. denken dürfen. Damit würde wieder zusammengehen, was wir über die Baugeschichte von St. Père wissen. Für die Erneuerung des Langhauses werden von der Forschung die ersten Jahrzehnte des 13. Jh. „jusqu'aux environs de 1230“ in Anspruch genommen (vgl. Michon, in: *École des Chartes. Positions des Thèses*, 1922, S. 95 ff.). Um 1220/25 also ist das Fragment im Museum in Chartres entstanden. Künstlerisch kein Werk ersten Ranges, erweitert es doch auf interessante Weise unsere Kenntnis von den Möglichkeiten der französischen Kathedralskulptur.

Willibald Sauerländer

REZENSIONEN

Die Karolingischen Miniaturen. Im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegeben von WILHELM KOEHLER. *Zweiter Band: Die Hofschule Karls des Großen.* Text und Tafeln. Berlin 1958. T. 1 Text, 100 S.; T. 2 Tafeln, 116 Taf. DM 150. –.

Genau ein halbes Jahrhundert nach seiner Stiftung hat der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft erfreulicherweise eine seiner größten Unternehmungen wieder aufnehmen können. Fünfundzwanzig Jahre scheiden den neuen zweiten Band der karolingischen Miniaturen von dem 1933 fertig vorliegenden ersten. Was sich inzwischen ereignet hat, hat nicht zum wenigsten den Herausgeber selbst betroffen. Eine orthographische Veränderung in der Schreibweise seines Namens läßt es deutlich genug ersehen: aus Köhler ist Koehler geworden.

Das Wiedererscheinen dieser von vielen eifrig erwarteten Publikation ist an sich ein so glückliches Ereignis, daß es leicht nur undankbar wirken kann, sich weiter um die Ursachen ihres langen Ausbleibens zu kümmern. Alles auf die Rechnung widriger politischer Verhältnisse zu schreiben, ist aber nicht richtig. Hitler und zwei Weltkriege reichen doch nicht aus, um zu erklären, weshalb ein für die internationale Kunstgeschichte absolut grundlegendes Werk, dessen Herausgabe im Jahre 1908 beschlossen wurde, heute eigentlich immer noch in seinen Anfängen steht.

Der wirkliche Grund, dem wir uns alle beugen müssen, ist ein anderer. Es sind die ganz ungewöhnlich hohen Forderungen, welche der Bearbeiter von Anfang an an sich gestellt hat. Er hat keine Mittel gescheut, um seine eigene Kenntnis der karolingischen Miniaturmalerei so präzise, so scharf, so tiefdringend wie nur möglich zu machen. Deshalb hat er sich nicht damit zufrieden gegeben, das – an Gott weiß wie vielen Orten – zerstreute Material zu sammeln, sondern er hat es auch unternommen, die nach Tausenden zählenden Handschriften von allen Gesichtspunkten aus zu untersuchen, also nicht nur als Kunsthistoriker, sondern auch als Paläograph, Textkritiker, Liturgiewissenschaftler, usw. Die zuweilen als eine *scientia nova* ausgerufene „Codicologie“ hat Koehler seit Jahrzehnten viel gründlicher als die meisten getrieben, um auf diesem Wege zu einem fest untermauerten Urteil über die illuminierten Handschriften der karolingischen Schulen zu gelangen. Aber nicht genug damit. Auch als Kunsthistoriker hat Koehler die Basis möglichst breit strecken wollen, indem er gleichzeitig auch Primäruntersuchungen über die Vorstufen der karolingischen Kunst bis in die Spätantike zurück angestellt hat. (Als kunsthistorischer Ordinarius und glänzender Lehrer an der Harvard Universität hat er sich übrigens auch mit den späteren Epochen der abendländischen Kunst eingehend befaßt.) Um der karolingischen Buchmalerei wirklich gerecht zu werden, hat Koehler den Umweg über die gesamte Kunstgeschichte genommen, und wer möchte ihm darin nicht recht geben? „Gnies gibt es nicht billiger“, bemerkte der schwedische König Gustaf III., als der Bildhauer J. T. Sergel sich über die Hofetikette hinwegsetzte.

Nunmehr steht Koehler bereit, die fehlenden Bände seines großen Corpus einen nach dem anderen folgen zu lassen. Dies ist um so eher von ihm zu erwarten, als er

sich von nun an entschlossen hat, die Textbände auf ein Minimum von kunsthistorischen Erörterungen zu beschränken, wobei er sich als Ziel gesetzt hat, die Grundsätze zu befolgen, die für die Ausgaben historischer Quellen im allgemeinen gelten. Die breiten, methodisch wegweisenden Betrachtungen, die er im ersten Band der Schule von Tours zuteil werden ließ, kommen also von nun an nicht mehr in Betracht. Die Summe seiner lebenslangen Studien über die karolingischen Miniaturen, von denen sonst nur einige sehr wichtige Aufsätze zeugen, wird Koehler einer allgemeinen Geschichte der abendländischen Buchmalerei vorbehalten, die er seit einigen Jahren im Auftrage der Bollingen Foundation in New York in Arbeit hat, ein Unternehmen, dem man nicht weniger Erfolg wünschen möchte als der Fortsetzung der karolingischen Corpus-Bände.

Der 1958 erschienene zweite Band, der erste von Koehlers *new deal*, schließt sich in den Tafeln dem alten System an, der Textband aber beschränkt sich jetzt auf ca. 100 Seiten, von denen 80 Beschreibungen enthalten. In einer Einleitung auf knappen zehn Seiten gibt Koehler eine musterhafte Zusammenfassung der dokumentarisch gesicherten Tatsachen, die uns zur Beurteilung der Handschriften und ihrer Werkstatt zur Verfügung stehen.

Der Band ist ganz der ältesten der mittelalterlichen Hofschulen, derjenigen Karls des Großen, gewidmet. Ihre Erzeugnisse sind sämtlich alte Bekannte seit der immer noch sehr lesenswerten Publikation der Trierer Ada-Handschrift von 1889 – mit Ausnahme eines kleinen Fragmentes, das aus einem Bildchen mit Zacharias im Tempel und einer dazu gehörigen Textzeile besteht und von Sir Robert Cotton in eine etwas jüngere karolingische Handschrift eingeklebt worden ist. Seine kunstgeschichtliche Stellung hat Koehler in einem Aufsatz im *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XV, 1952, pp. 48 – 66 ausführlich diskutiert und ist dabei zu dem sensationellen Ergebnis gekommen, daß es aus einem mit neutestamentlichen Szenen reich illustrierten Perikopenbuch herrührt. Dazu ist aber zu bemerken, daß die Rückseite des Fragmentes, wie eine Durchleuchtung mit einer starken Lampe deutlich zu erkennen gibt, unbeschriftet ist, was die Rekonstruktion Koehlers immerhin unsicher macht. In dem Textband zum Corpus drückt er sich in der Bestimmung des Fragmentes auch viel zurückhaltender aus. Einen besseren Deutungsversuch hat jedoch bisher niemand vorlegen können.

Von einer Hofschule Karls des Großen könnte man sowohl in der Baukunst, wie in der Bronze- und Elfenbeinplastik sprechen, auf keinem Gebiet aber mit vollerer Berechtigung als in der Buchmalerei. Es ist sehr dankenswert, daß Koehler den alten Namen der Ada-Schule hat fallen lassen. Er hatte zwar den Vorteil, daß er für jedermann ungemein leicht zu behalten war. Aber erstens bleibt Ada selbst eine etwas legendäre Person, die erst im 13. Jahrhundert als Schwester (dann wohl Halbschwester) Karls des Großen auftaucht, zweitens entsteht aus dieser Benennung leicht die falsche Vorstellung, daß es sich um eine Klosterschule handelt – man hat dabei an Trier, Lorsch, Mainz und andere westdeutsche Orte gedacht. Koehler schließt sich nun der ursprünglich von Samuel Berger vertretenen Meinung an, nach der wir die

Werkstatt am Hofe Karls d. Gr. selbst zu suchen haben. Sie war auf dem Gebiet der Buchkunst seine *schola palatina*. Damit entgehen wir auch der heiklen Frage, ob die Handschriften mehr der deutschen oder der französischen Kunst zuzurechnen sind. Sie sind ebenso sehr und ebensowenig deutsch bzw. französisch, wie Karl der Große selbst es war.

Aachen wäre also die richtige Ortsangabe, wenigstens für die Handschriften, die um und nach 800 entstanden sind. Als die älteste Handschrift, das Godescalc-Evangelistar, geschrieben wurde, d. h. vor 783, war aber Aachen noch nicht die Hauptresidenz des großen Frankenkönigs, und so muß wohl die Heimat der Schule vorher anderswo gesucht werden, wenn wir nicht annehmen wollen, daß die Schreiber und Buchmaler anfänglich mit dem Kaiser und seiner Kanzlei von Ort zu Ort herumzogen. Wie es sich damit verhielt, entzieht sich aber völlig unserer Kenntnis.

Innerhalb des Hofes denkt sich Koehler die Werkstatt als einen Teil der von Historikern wie Lüders und Klewitz behandelten Hofkapelle (*capella palatina*), die ihren Namen daher hatte, daß sie in merowingischer Zeit als eine fränkische Staatsreliquie die *cappa* des hl. Martin von Tours hütete. Hier dienten Hofgeistliche aller Grade. Sie bildeten die geistige Elite, mit deren Hilfe Karl zielbewußt strebte, das kulturelle Niveau seines Reiches zu heben. Hilfskräfte und Vorlagen beschaffte der Frankenkönig aus Italien; auf diesem Umweg trat er auch durch den anglo-sächsischen Gelehrten Alkuin mit der fortschrittlichen insularen Kultur des VIII. Jahrhunderts in Verbindung. Die Stilelemente der in der Hofkapelle produzierten Prachthandschriften spiegeln diese Lage getreu wieder.

Im Wesentlichen bedeuten die Hofhandschriften einen radikalen Bruch mit der merowingischen Vergangenheit. Obwohl die prachtvollsten, wie manche vorkarolingische Manuskripte, in Unziale geschrieben sind, pflegen sie daneben auch die neue Reformschrift, die karolingische Minuskel, die in der Ada-Handschrift und im Dagulf-Psalter ganz vorherrscht. Koehler meint auch, daß die Hofschule die Zentrale gewesen ist, von der aus die neue Minuskelschrift propagiert wurde. Entsprechenderweise müssen die Hofhandschriften auch in der Initialornamentik musterbildend gewirkt haben – zum ersten Mal sind die merowingischen Fisch- und Vogelbuchstaben radikal gegen das insulare System der kalligraphischen Geflechtinitialen getauscht. Auch im Figürlichen geht die Hofschule weit über das Vorkarolingische hinaus. Doch hat sie hier nicht in der gleichen Weise Epoche gemacht. Der plastisch-lineare Stil, der den Miniaturen dieser Bücher eigen ist, war trotz allem nicht antikisch genug, um den antiquarischen Bildungsdrang der folgenden Generation zu befriedigen. Die Grundlagen des karolingischen Normalstiles legte erst der Meister des Wiener Krönungsevangeliiars, von dem wir nicht mit voller Sicherheit wissen, ob er schon zu Lebzeiten Karls des Großen tätig war. Zu diesem Hauptproblem der karolingischen Kunst verspricht uns Koehler, im dritten Band seines Corpus zu gelangen.

Man hat den Stil der Hofhandschriften *style Charlemagne* genannt, und nicht mit Unrecht, da viele für Karl oder in seinem Auftrag hergestellt wurden. Schade, daß er nicht so weit gegangen ist, daß er sich selber in einigen von ihnen hat abbilden las-

sen, wie seine Nachfolger es mehrfach in ihren Hofhandschriften tun sollten. Koehler geht in der Schätzung der persönlichen Initiative des Kaisers sehr weit. Er hält es für wahrscheinlich, daß nicht nur die Schule als solche von Karl ins Leben gerufen worden ist, sondern auch daß „der Charakter des neuen Stils der Handschriftendekoration seinen persönlichen Wünschen und Neigungen entsprach“. Ohne die alten Vorlagen, welche die Eroberung Italiens der Hofbibliothek und der Schatzkammer Karls d. Gr. zuführte, hätten seine Buchkünstler ihre Vorstellung von den Evangelisten und dem Lebensbrunnen nicht formen können. Ein Wunsch, das Alte nachzuahmen und dabei zu überbieten, der wohl auch Karl d. Gr. selbst nicht fremd war, spricht aus vielen ihrer Schöpfungen und verleiht diesen jenen fast barocken Zug, der für die faltenreichen Mäntel und die profilreichen Throne der Evangelisten so bezeichnend ist.

Nicht weniger übermäßig ist der Aufwand an ornamentalen Formen. „Sammelt Euch nicht Schätze auf Erden, sondern im Himmel“, mahnt das aufgeschlagene Buch des Evangelisten Matthäus auf dem Bilde im Soissons-Evangeliar. Die Mahnung scheint im hohen Grade am Platz in einer Handschrift, über deren Seiten der Besteller, wie es scheint, den ganzen Reichtum seiner Schatzkammer an Juwelen und Kameen ausschütten hat lassen. Immer wieder treten neue Ornamentmotive hervor, wenn man die Blätter dieser Prachtbücher wendet. Koehler schätzt die Zahl der Ornamentmotive allein der Schriftborten auf 600. Selbstverständlich hat die Publikation nicht mehr als eine Auswahl davon wiedergeben können. Sie hat doch für die Hofschule allein einen ganzen Tafelband nötig gehabt. Dabei handelt es sich nur um acht Handschriften und das oben genannte Fragmentchen. Zum Vergleich sei erwähnt, daß der Tours-Band auf fast der gleichen Anzahl Tafeln 61 Handschriften abbildet. Gewisse Seiten der kostbarsten Evangelienbücher sind so motivreich, daß es das Vermögen der Schwarz-Weiß-Photographie übersteigt, ihnen in allen Einzelheiten gerecht zu werden. Nur Farabbildungen hätten hier die Originale richtig wiedergeben können. Doch versteht es sich von selbst, daß die Kosten für die Publikation damit zu sehr in die Höhe gegangen wären. Ein Verzeichnis anderswo veröffentlichter Farabbildungen wäre immerhin sehr willkommen.

Wenn es erlaubt ist, noch einen Vorschlag für die kommenden Bände zu machen, so wäre es der, daß der Herausgeber seine Auffassung von der Stilentwicklung und damit der relativen Chronologie der Handschriften etwas näher begründen wollte. Diesmal tut es Koehler vornehmlich an Hand von textkritischen Beobachtungen, während er als Kunsthistoriker den Leser mehr oder weniger mit dem Tafelband sich selbst überläßt. Er ist der Überzeugung, daß der Benutzer selber imstande sei, „die ganz außerordentliche Folgerichtigkeit unmittelbar zu bewundern, mit der die Elemente der künstlerischen Ausstattung: die Initialen, die Kanontafeln und die Evangelistenbilder, in der Schule ausgebildet werden“. Diese Meinung ist schon für den gewöhnlichen kunsthistorischen Leser recht schmeichelhaft; für die Vertreter anderer Disziplinen, die auch an der Publikation Interesse haben können, aber jedes kunsthistorischen Rüstzeugs entbehren, trifft sie aber schwerlich zu. Sicher wäre es sehr dankens-



Abb. 1 Grab des Abtes Arnoult (?) in Chartres, St. Père.
Zeichnung aus der Sammlung Gaignères



Abb. 2a-b Eckpfosten vom Sarkophag des Abtes Arnoult. Chartres, Museum



Abb. 3a Eckpfosten vom Sarkophag des
Abtes Arnoult. Chartres, Museum



Abb. 3b Kopf des Verkündigungse Engels vom nördlichen Querhaus
der Kathedrale. Chartres, Museum



Abb. 4a Jacob van Oost, III. Sebastian.
Brügge, Poterie



Abb. 4b H. Terbrugghen, Flötenspieler.
Blois, Musée du Château

wert gewesen, wenn Koehler seine Beurteilung der Stilentwicklung innerhalb der Gruppe etwas näher begründet hätte, auch wenn damit die Einleitung ein paar Seiten länger geworden wäre; eine vollständige Strukturanalyse, wie in den Tours-Bänden, wäre dafür nicht nötig. Vermutlich rechnet aber Koehler damit, die Probleme der relativen Chronologie in der Bollingen Publikation näher zu erörtern.

Hier wird er gewiß auch vieles über die wichtige, aber schwierige Frage der in der Hofschule benutzten Vorlagen zu sagen haben. Neuerdings sind Albert Boeckler und Elizabeth Rosenbaum diesen Problemen nachgegangen – mit allerdings teilweise sich widersprechenden Ergebnissen. Koehler weist im Textband auf diese Beiträge hin, ohne seine eigene Meinung zu offenbaren. Die Diskussion über die Quellen der Evangelistenbilder scheint mir darunter zu leiden, daß man allzu einseitig nur ältere Evangelistenbilder, lateinische und griechische, als Vorbilder gelten läßt. Die Vorliebe für frontale Stellungen, die mit reichen Stoffen behängten Thronstühle u. a. erinnern sonst eher an die Darstellungen von Stadtpersonifikationen in der spätantiken Straßennetzkarte, die *Tabula Peutingeriana* genannt wird (vgl. H. J. Hermann, Beschr. Verzeichnis der ill. Handschriften in Österreich, N. F. I, Wien 1923, p. 5 ff.). In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß ein Silbertisch mit einer gravierten Weltkarte zu den berühmtesten Schätzen Karls d. Gr. gehörte.

Daß die Erzeugnisse der Hofschule aus lauter liturgischen Handschriften bestehen, ist kaum ein bloßer Zufall. Die Bedürfnisse der Kirche an neuen und einheitlichen Textbüchern für den Gottesdienst kamen auch für Karl in erster Linie. Unter den damals besorgten Neuausgaben befand sich auch das von Alkuin verbesserte und erweiterte *Sacramentarium Gregorianum*, von dem normative Kopien gewiß in der Hofschule angefertigt wurden. Daß in diesen Kopien der Canon missae bereits mit Zierseiten, bzw. Initialen hervorgehoben war, versteht sich von selbst. Es ist sehr zu bedauern, daß kein einziges „Hofsakramentar“ erhalten geblieben ist, denn es hätte uns sogleich etwas über die Stellung Alkuins zur Kunst sagen können. Daß der bejahrte Gelehrte, nachdem er 796 den Hof endgültig verlassen hatte, um als Abt von Tours eine Revision der Vulgata zu besorgen, die merowingischen Traditionen seines neuen Skriptoriums nur unvollständig überwinden konnte, besagt m. E. nicht, daß ihm jedes Interesse für die Buchkunst als solche fehlte. Was er in Tours jedenfalls tat, nämlich den Kopisten insulare Vorlagen als Muster für ihre Schmuckkunst herbeizuschaffen, diese Hilfe wird er in jüngeren Jahren auch den Kalligraphen der Hofschule, dem Godescalc und dem Dagulf, geleistet haben. Daß die älteste Handschrift der Hofschule, das Godescalc-Evangelistar, in dem der Stil noch deutlich im Werden ist, unmittelbar nach der Berufung Alkuins an den fränkischen Hof (781) zustande kam, paßt sehr gut hierzu; ebenfalls der von Koehler herangezogene Brief Alkuins an den Schreiber des Wiener Psalteriums, Dagulf (*Dogulfus scriniarius*), in dem er sich mit diesem in alter Freundschaft verbunden erwähnt. Wenn die Initialornamentik der Hofschule, worin der anglo-sächsische Einfluß besonders deutlich zutage tritt, an Echternacher Handschriften denken läßt, nimmt auch das nicht wunder, wenn man bedenkt, daß ein Schüler Alkuins aus York, Beornrad,

seit 777 Abt in Echternach war und daß Alkuin selbst auf Beornrads Verlangen das Leben des Hl. Willibrord verfaßte.

Ein anderes Mitglied des Kreises um Karl d. Gr., dessen Wirkungszeit erst in die Zeit nach der Abreise Alkuins fällt, war der künftige Biograph des Kaisers, der als kunsterfahren weit berühmte Einhard, *variarum artium doctorem peritissimum*, wie er im Katalog der Äbte zu Fulda genannt wird. Nachdem durch die glückliche Entdeckung von Blaise de Montesquiou-Fezensac (*Cahiers archéologiques* IV, 1948, pp. 79 – 103 und VIII, 1956, pp. 147 – 174) ein von Einhard mit Reliefs geschmückter Kreuzfuß in einer archäologischen Nachzeichnung bekannt geworden ist, können wir uns eine allgemeine Vorstellung von seiner Stilrichtung machen, und wie erwartet ergibt diese eine Menge von Berührungspunkten mit den Elfenbeinschnitzern der Hofschule. Es liegt deshalb nahe, das Wirken Einhards am Hofe mit der Spätphase der Schule in Verbindung zu bringen. Schon früher hatte Werner Meyer-Barkhausen (*Zeitschrift für bildende Kunst* LXIV, 1930 – 31, pp. 244 ff.) den Zusammenhang des Elfenbeinkelches zu Deventer mit den ebenfalls von Einhard geschaffenen Bronze-gittern des Aachener Domes nachgewiesen. Dazu ist nur hinzuzufügen, daß der Kelch wohl doch auch ein Erzeugnis der Hofschule darstellt. Daß Einhard, der im Kreis um Karl d. Gr. als der wiedergeborene *Beseleel* galt, sich auch für Malerei interessiert hat, meint man aus einem Bericht schließen zu können, nach dem Abt Ratgar von Fulda den Maler Bruun zu Einhard am Hofe in die Lehre schickte; dazu paßt nun vorzüglich, daß die Hofschule der karolingischen Buchmalerei am Anfang des IX. Jahrhunderts in Fulda eine Filialschule erhielt. Einhard, etwa vierzig Jahre nach Alkuin geboren, kam um 794 an den Hof, und gerade um diese Zeit ist in der Stilentwicklung der Schule ein Generationswechsel recht deutlich zu spüren.

Es mag von einem Ausländer als unerlaubte Kühnheit wirken, wenn zum Schluß noch die sprachliche Schönheit von Koehlers Text hervorgehoben wird. Es handelt sich aber hier nicht allein um stilistische Feinheit, sondern um jene durchsichtige Klarheit der Ausdrucksweise, die aus einem ungemein klaren Denken entsteht. Auch von diesem Gesichtspunkt aus möchte man wünschen, daß der Einfluß Koehlers auf die heutige Kunstwissenschaft immer stärker und nachhaltiger wird. Er gehört zu den großen Lehrmeistern unseres Faches.

Carl Nordenfalk

BENEDICT NICOLSON, *Hendrick Terbrugghen*. London, Lund Humphries, 1958. 138 S., 112 Abb., 1 Farbtaf. Pfd. St. 6.6. –.

Die holländische Kunstwissenschaft hat sich in der Anerkennung von Terbrugghens Kunst sehr zurückgehalten. In W. Martins Handbuch der holländischen Malerei (1935) wird bei allem Lob, das Terbrugghen als „Utrechter Academicist“ gespendet wird, doch seine Kunst auf einer halben Seite beschrieben, während Honthorst der vierfache Raum gegönnt wird. Und die holländischen Sammler und Museen haben wohl nicht den Mut aufgebracht, einige seiner Hauptwerke, die gerade in den letzten Jahren aus dem Nichts auftauchten, zu erwerben; so sind der „Sebastian“ und die „Kreuzigung

Christi" heute in Amerika. Aus alter Zeit sind in Holland nur „Die Vier Evangelisten“ in Deventer (von Terbrugghens Sohn der Stadt geschenkt!). Die 4 Bilder des Utrechter Museums wurden erst in neuerer Zeit erworben. Der Amsterdamer „Thomas“ kam erst kürzlich durch Ankauf ins Rijksmuseum (er wurde als „Gemälde aus dem Umkreis von Caravaggio“ im Connoisseur 63, 1922, 97 abgebildet), „Die beiden Philosophen“ 1916 als Geschenk eines englischen Kunsthändlers. Über den Ankauf des „Hieronymus“ (Abb. 112 bei Nicolson) durch das Rotterdamer Museum berichtete Nicolson nach Erscheinen seines Buches (Bulletin Museum Boymans 9, 1958, 85). Daß dem Utrechter Museum der „Sebastian“ nur durch Irrtum entging (Nicolson, S. 86), erscheint mir unwahrscheinlich.

Für den holländischen Geschmack bleiben die Werke der Utrechter Schule letzten Endes Fremdkörper im Gewebe der nationalen Kunst. Wirkliche, große Kunstwerke sucht man nicht gerade in diesem Umkreis. Die Verbindung mit Italien muß beschönigt werden, sie wird nicht unmittelbar als ein positiver Wert empfunden. Deutsche und italienische Forscher haben viel Grundsätzliches und vielerlei Einzel-funde veröffentlicht, nachdem holländische Historiker wie Dodt van Flensburg (1846), P. C. Molhuijzen (1848) und M. E. Houck (1899) interessante Belege zu Terbrugghens Leben und Werk gefunden hatten. Nicolsons Buch berichtet über den Gang der Forschung sehr ausführlich und gewissenhaft. Seine Mitteilungen liefern einen interessanten Beitrag zum Studium der „nationalen Kunstgeschichtsschreibung“.

Die zentrale Frage bleibt indessen: Ist Terbrugghen ein „großer Künstler“, einer Publikation würdig, die beinahe Folioformat erreicht, ausgestattet mit 140 Abbildungen auf über 100 Tafeln, darunter zahlreiche eindrucksvolle Teilaufnahmen von den ungefähr 80 Bildern, die man heutzutage von ihm kennt? Ich möchte die Frage bejahen oder besser mit der Einschränkung beantworten: Terbrugghen hat eine Reihe großer Kunstwerke geschaffen, ohne die unser Bild von der holländischen Kunst sichtlich ärmer wäre. Dabei müssen wir berücksichtigen, daß des Künstlers Bilder, soweit wir sie kennen, in der kurzen Spanne von ca. 1620 – 1629 entstanden sind. Nicolson sieht weiter in Terbrugghens Werk die „Präfiguration“ von Vermeers Stil (der 25 Jahre nach Terbrugghens Tod zu malen begann). Wie weit das geschichtlich-methodisch zu rechtfertigen ist, bleibe vorläufig noch unentschieden, doch dies im Grunde richtige Augenerlebnis weist auf Terbrugghens ungewöhnliche historische Situation, die zu begreifen auch diejenigen reizen muß, die meine ästhetische Wertung dieses Malers nicht voll anerkennen wollen: einerseits ein Künstler im uns bekannten Utrechter Caravaggistenkreis, zugleich aber eine Persönlichkeit, die durch einen erhabenen Stil „unhistorisch“ darüber hinausreicht. Nicolson tritt diesen Fragen, die auch schon von anderen aufgeworfen wurden, mit der Unbefangenheit des englischen Kunstkritikers entgegen. Ebenso unbefangen spürt er nach Vorbildern, die außerhalb von Caravaggio und seinem italienischen Kreise liegen. Er versucht, den Stimmungsgehalt, die christlich-katholische Lebensauffassung innerhalb einer protestantischen Glaubensgemeinschaft abzutasten und durch Übertragung in moderne Verhältnisse oder durch Vergleiche mit modernen Künstlern anschaulich zu machen.

Nicolson treibt diese Vergleiche nicht zu weit. Er ist sich wohl bewußt, daß unsere Kenntnis von Terbrugghens Lebensumständen sehr gering ist. Leider ist auch nicht zu erwarten, daß man in holländischen Archiven noch auf unbekanntes Material stößt. Von Terbrugghens Ausbildung ist nichts bekannt außer der Angabe, daß er – wie beinahe jeder Utrechter Maler seiner Generation – ein Schüler Abraham Bloemaerts gewesen sein soll. Beunruhigender jedoch ist die Tatsache, daß sich kein Werk aus seiner italienischen Zeit (1604 – 1614) nachweisen läßt; ja nach seiner Rückkehr bleibt seine künstlerische Tätigkeit noch fünf Jahre im Dunkeln. Die datierten Bilder beginnen mit dem Jahre 1620, die Quellen (de Bie 1661; J. van Sandrart, 1675) sagen nichts Wesentliches über seine Kunst. Terbrugghens Sohn Richard setzt sich für den Ruhm seines Vaters ein und verfaßt als 90-jähriger eine (verlorengegangene) „Notificatie“, die die künstlerische Bedeutung seines Vaters preist und vermeintliche und versteckte Kritik Sandrarts und anderer zurückweist. Rubens selber, so sagt er, soll bezeugt haben, daß Terbrugghen der einzige wirkliche Maler gewesen sei, dem er, Rubens, auf seiner holländischen Reise (1627) begegnet wäre! Nicolson überschätzt die Argumente der Familienpartei keineswegs. Er schließt sehr vorsichtig und richtig aus den widersprechenden Angaben auf eine Spannung innerhalb der Utrechter Schule, zwischen der offiziellen, gefeierten aber oberflächlichen Malerei des Gerard Honthorst und der individuellen, zuweilen träumerischen, „unbegriffenen“ Kunst unseres Terbrugghen. Dem entspricht auch, daß Künstler wie Moreelse und Honthorst Vorsteher der Utrechter Gilde waren, der Terbrugghen bereits seit 1616/17 angehörte. Übrigens entstammte der Künstler einer overijsselschen Regentenfamilie, die in Deventer bis zur Protestantisierung 1591 verschiedene Ämter innegehabt hatte. Unrichtig ist übrigens die Annahme Nicolsons (S. 15), daß Terbrugghen katholisch geblieben sei. Daß der Künstler in einer protestantischen Kirche begraben ist, besagt nichts, da es den Gepflogenheiten der Zeit auch für die Katholiken entspricht. Ausschlaggebend ist aber, daß seine Heirat in einer reformierten Kirche ohne die sonst übliche Notiz (worauf mich der Utrechter Archivar hinweist) „der Bräutigam katholisch“ vollzogen und daß vier Kinder in reformierten Kirchen Utrechts getauft wurden. Wie weit offizielle Papiere die wahre Gesinnung eines Künstlers dokumentieren, ist natürlich wieder eine andere Frage!

In einem ausführlichen, kritischen Verzeichnis erläutert Nicolson die Chronologie der Bilder. Obwohl es genug datierte Werke gibt, bleibt die Anordnung von Jahr zu Jahr doch schwierig. Es fehlt uns nun einmal die Jugendentwicklung und andererseits ein ausgesprochener Spätstil. Die Jahre 1620/29 sind die Zeit, in der Terbrugghen sich mit den gerade aus Italien heimgekehrten Malern Baburen und Honthorst auseinandersetzt. Die Themen – weltliche oder biblische Darstellungen – beeinflussen weitgehend den Stil, wie Nicolson wiederholt zeigt.

Nicolsons Chronologie ist im großen und ganzen sicher zutreffend, sicherlich auch dort, wo er seine eigenen früheren Datierungen ein wenig verschiebt und auch dort, wo er meine Datierungen berichtigt. Schwieriger zu erklären und zu verteidigen sind

die qualitativen Unstimmigkeiten. Manche der großen Halbfiguren von Trinkern, Sängern und Bacchanten sind (wenn auch malerisch feiner als andere Utrechter Bilder) geistig unerträglich roh; und gerade von diesen Typen schuf Terbrugghen zahlreiche Varianten. (Nicolson ist wohl der richtigen Meinung, daß die guten Wiederholungen eigenhändig sind.) Die beiden früheren Kasseler Flötenspieler (von 1621) werden im poetischen Ausdruck, in der geschlossenen Stimmung und in der zarten malerischen Ausführung von keinem späteren Werk übertroffen. Das Konzert von ungefähr 1625 (Eastnor Castle) und das späte Duett im Palazzo Barberini sind voller und reicher, vielleicht auch monumentaler und komplizierter im Aufbau, raffinierter in den reichen malerischen Verschränkungen, aber reifer und größer doch eigentlich nicht.

Die Bedeutung Terbrugghens tritt schon beim Vergleich seiner frühen Werke mit der gleichzeitigen Haarlemer Malerei hervor. Im Vergleich mit Terbrugghen erscheint der robuste Haarlemer Realismus naiv und bunt. Terbrugghen hatte bereits um 1620 eine Malkultur erreicht, eine Empfindsamkeit im Ausdruck, die man andernorts vergeblich sucht. Erst nach 1630 setzt sich die Malerei in einem Ton in Holland durch, die man einigermaßen mit der Malerei Terbrugghens vergleichen kann. Die Quellen seiner Kunst (Caravaggiokreis, Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni) hat Nicolson gut nachgewiesen. Gegen 1620 waren seine Vorbilder jedoch völlig verarbeitet und selbst die Gemälde, die Nicolson vor 1620 ansetzt, sind reife Werke eines selbständigen Künstlers. Der junge Rembrandt hat mit seiner frühen robust-pathetischen Malerei diese Entwicklung zum stimmungsvollen weichen Stil wieder unterbrochen.

Die Geschlossenheit von Terbrugghens Stil und seine geringfügigen Wandlungen lassen sich noch deutlicher an seinen mehrfigurigen biblischen Szenen aufzeigen. Die „Dornenkrönung“ von 1620 in Kopenhagen bewahrt in ihrer unruhigen Zeichnung und Belichtung vielleicht noch Erinnerungen an manieristische Gepflogenheiten, allerdings eingebettet in den schimmernden Glanz und gedämpften Farbenreichtum der neuen Zeit. Das Altertümliche gibt sich auf andere Weise kund, und Nicolson weist mit Recht als erster darauf hin: Typen und Formen von Roemerswaele, Lucas van Leyden, Q. Massys werden heraufbeschworen, vor allem als Vorbilder für die Grmassen schneidenden alten Männer. (Daß diese Typen von Massys und Roemerswaele wiederum auf die Karikaturen Leonardos zurückgehen, verstärkt bei Terbrugghen nicht die italienische Komponente.) In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre verschwinden diese wunderlichen Reminiszenzen. Die ernste Kreuzigung (New York, ca. 1625) ist wohl das letzte Beispiel für ein Wiederaufleben deutscher, dramatischer Gotik (Dürer, Grünewald). Es ist schwer, die Ursachen für diese Renaissance bei Terbrugghen aufzudecken. Sie hat keine Parallele in der holländischen Malerei dieser Zeit. Die „extremen“ Formen dienen einer Ausdruckssteigerung und Abstraktion, die nicht zu der realistischen Tendenz der holländischen Malerei dieser Zeit passen. Was Nicolson als den Vermeer'schen Charakter von Terbrugghens Kunst stets stark hervorhebt, liegt sicherlich in derselben Ebene: der Realismus, ja

der Verismus der Einzelheiten wird übertönt und aufgefangen durch einen male-
rischen Klassizismus von großen Formen. Die beiden späten biblischen Bilder in
Köln und London sind die schönsten Beispiele hierfür mit ihren ruhigen Gestalten,
die in gedämpften Farben vor einer graugetönten Rückwand stehen. Pathos und
Anekdote sind Terbrugghens Wesen gleich fremd. Dieser malerische Klassizismus
hat sich erst nach der Jahrhundertmitte in Holland durchgesetzt. Terbrugghen ist
sicherlich als Vorläufer in einer tragischen Situation, und wenn Sandrart ihn wegen
der „tiefsinnigen, jedoch schwermütigen Gedanken in seinen Werken“ tadelt, so
hat er zum mindesten das Besondere, nicht Zeitgemäße seiner Kunst empfunden.

Zu Gerard Honthorst und Dirk van Baburen, die gleichzeitig in Utrecht arbeiteten,
bestanden sicherlich Beziehungen. Den Kerzenlichteffekten Honthorsts hat Terbrug-
ghen das Anekdotische genommen. Baburen und Terbrugghen berühren sich ziemlich
stark in der Typenbildung der fröhlichen Musikanten. Auch das Davidsbild in New
York (Kress Foundation, 1942) und seine Wiederholungen wurden D. v. Baburen
zugeschrieben, ein Irrtum, der verständlich ist. Ich würde das Bild aber früher da-
tieren und zwar in eine Zeit, als Baburen noch malte. Er „verschwindet“ 1623 aus
den Akten. Sein Tod wird in keiner Urkunde gemeldet (siehe P. T. A. Swillens,
Oud-Holland 48, 1931, 88). Baburens Meisterwerk, die „Dornenkrönung“ in Weert, ist
ohne Terbrugghens Vorbild nicht denkbar.

Nicolson hat sich viel Mühe gegeben, Terbrugghens Verhältnis zur außerholländi-
schen Kunst zu bestimmen. Hier bleibt noch vieles problematisch. Die Hypothese,
daß das Wiener Emmausbild aus einer Zusammenarbeit von Terbrugghen und einem
oberitalienischen Maler entstanden sei, hat mich nicht überzeugt. Das Bild ist ober-
italienisch. Holländisch sieht eigentlich nur die Frau rechts oben aus. Genau so Ter-
brugghen-artig ist die Figur an entsprechender Stelle auf dem Emmausbild in der
Liebfrauenkirche in Brügge, das Nicolson als Werk Terbrugghens ablehnt. Noch vol-
ler Rätsel ist die Beziehung Terbrugghen-Serodine. Serodine wurde 1600 geboren.
Erst gegen 1625 bekundet sich bei ihm eine allerdings auffällige Manier im Stil von
Terbrugghen. War Terbrugghen ein zweites Mal in Italien? Oder wurde eine grö-
ßere Anzahl seiner Bilder nach Italien gesandt? Ungeklärt ist auch Terbrugghens Ein-
wirkung auf die Kunst der südlichen Niederlande. Obwohl Nicolson mit Recht zahl-
reiche Zuschreibungen von Pauwels (Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 13,
1951, 153) an Terbrugghen verwirft, weisen diese Fehlbestimmungen auf Bilder, die
einen Widerhall der Kunst Terbrugghens verspüren lassen. Ein wichtiges, allerdings
erst gegen die Jahrhundertmitte entstandenes Werk, der „Hl. Sebastian“ von Jacob van
Oost in Brügge (Poterie), wurde noch nicht zur Diskussion gestellt (Abb. 4a).

Wie es sich für eine Monographie geziemt, liegt im Katalog der Kern von Nicol-
sons kunstkritischen Studien über Terbrugghen. Er berichtet erschöpfend über die
Geschichte der Bilder, wobei wiederum auffällt, wie selten die Beschreibungen in
Versteigerungskatalogen des 18. und 19. Jahrhunderts sind. Die Sammler haben sich

nicht recht um seine Werke gekümmert. Es mag hinzukommen, daß seine Bilder oft unter verstümmelter Namensbezeichnung (Vanbrug, Bruggen, Verburg) beschrieben sind und dadurch nicht erkannt (resp. durch die Exzerpte von Hofstede de Groot und dem Rijksbureau verkehrt verzettelt!) wurden. In Nicolsons Katalog werden ausführlich die Gründe für die Zuschreibungen aufgezählt, die Repliken bewertet, die Ikonographie erläutert und vor allem ein breiter Raum den widersprechenden Beurteilungen eingeräumt. Man hat es getadelt (M. Kitson in: *The Burlington Magazine* 101, 1959, 109), daß der Katalog zur „Diskussionsabhandlung“ ausgeweitet sei, was der Konzentration schadet. Nicolson ist vorsichtig, bei aller Verehrung für seinen Helden unparteiisch-sachlich. Er erzwingt in Grenzfällen keine Entscheidung, was dem Buche seinen Reiz – und seinen schwebenden Charakter – verleiht. Daß ich Nicolsons Katalog und seiner Chronologie zustimme, wird der Leser diesem Bericht bereits entnommen haben. Nicht überzeugt hat mich die Zuschreibung an Terbrugghen bei dem obengenannten Wiener Emmausbild und bei dem in der Literatur schon oft erörterten Johannes in der Galerie Sabauda in Turin. Dieser erscheint mir dem Gemälde „Johannes der Täufer an der Quelle“ in Lyon verwandt, das von F. Baumgart in den „Umkreis von Terbrugghen“ gesetzt wurde (*Bulletin des Musées Lyonnais* 2, 1957, 25). Ein Fremdkörper im Werke von Terbrugghen ist für mich die „Mater Dolorosa“ der Sammlung Harrach, die ich allerdings nur von der Abbildung kenne. Dagegen finde ich den Zweifel an dem Bilde in Raleigh (Nicolson B. 80) übertrieben; wiederum urteile ich (im Gegensatz zu Nicolson) nur nach der Photographie. Ich teile dagegen Nicolsons Zweifel hinsichtlich der „Verleumdung Petri“ in Narbonne (Nicolson D. 91); dieser Kopie liegt auch kein verschollenes Gemälde von Terbrugghen zugrunde, wie Longhi meinte. Eine andere Kopie ist aufschlußreicher: die „Allegorie des Winters“ der Slg. Néger (Nicolson D. 92); hier könnte uns wirklich die Komposition eines Frühwerkes überliefert sein, dessen Typen noch an Rubens gemahnen. (Die Zuschreibung der Zeichnungen halte ich auch für problematisch.) Von den zahlreichen, manchmal von Nicolson zu ausführlich behandelten Werken aus dem Umkreis des Terbrugghen möchte ich noch den „Flötenspieler“ in Blois hervorheben (Abb. 4b); das noch nie abgebildete Gemälde übertrifft durch seine lebendige Malerei die üblichen Repliken und Wiederholungen. – Diese kleinen Zweifel können der Bewunderung für Nicolsons Arbeit jedoch keineswegs Abbruch tun.

Ob uns die Zukunft noch Aufschluß über die Jugendwerke Terbrugghens bringen wird? Da in den letzten Jahren so viele seiner Werke aufgetaucht sind, erneuert sich die Hoffnung auf weitere Beweisstücke, aber die Furcht, daß nun Fälschungen des begehrten und hochbezahlten Künstlers auf den Markt kommen werden, ist (worauf auch Nicolson hinweist) nicht unbegründet. Unerkannten Werken von Terbrugghen oder Fälschungen nach ihm bin ich allerdings seit dem Erscheinen von Nicolsons Buch und seinem Nachtrag des Rotterdamer Hieronymusbildes und der eigenhändigen Variante seiner Nr. A 67 (*Bull. Museum Boymans* 9, 1958, 85) nicht begegnet.

H. Gerson

Berlin

Dr. Hans Möhle wurde zum Direktor des Kupferstichkabinetts der Ehem. Staatlichen Museen ernannt.

Dr. Arno Schönberger trat am 1. Oktober sein Amt als Direktor des Kunstgewerbemuseums an.

Leverkusen

Dr. Udo Kultermann wurde zum Direktor des Städt. Museums Schloß Morsbroich gewählt.

München

Dr. Halldor Soehner wurde zum Konservator an den Bayer. Staatsgemäldesammlungen ernannt.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Amsterdam

Jonge Duitse Kunst. Ausst. Stedelijk Museum 25. 3. – 4. 5. 1959. Cat. 206. Einf. v. A. Schulze Vellinghausen. O. O. o. J. 6 Bl., 8 Bl. Abb.

Arne Jacobsen. Architectuur en meubelen. Ausst. Stedelijk Museum 15. 5. – 22. 6. 1959. Cat. 209. Einl. v. P. E. Skriver. O. O. o. J. 5 Bl., 4 Bl. Abb.

Oranje boove. Ausst. Museum Willet Holt-huysen 3. 7. – 12. 10. 1959. Cat. 211. Vorw. v. J. B. Knipping, Beitr. v. D. A. Goedewaagen u. H. W. Mauser. Medede-lingenblad der Vrienden van de Neder-landse Ceramiek No. 15. Amsterdam o. J. 58 S. m. 48 Abb.

50 Jaar Verkenningen in de beeldende Kunst. Ausst. Stedelijk Museum 4. 7. – 28. 9. 1959. Cat. 212. O. O. o. J. 8 Bl., 16 Bl. Abb.

Antwerpen

Constant Permeke. Retrospectieve ten-toonstelling Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 28. 6. – 31. 8. 1959. Vor-wort u. Einl. v. W. Vanbeselaere. Ant-werpen o. J. 148 S. m. 97 Abb.

Baden-Baden

Deutsche Kunst 1959/I. Ausst. Staatl. Kunsthalle 11. 4. – 29. 5. 1959. Vorw. v. D. Mahlow, Beitr. v. F. Roh u. A. Schulze Vellinghausen. Baden-Baden o. J. 65 Bl. m. 16 farb. u. 83 Schwarzweiß-Abb.

Basel

Öffentliche Kunstsammlung Basel. Das Vermächtnis Max Geldner. Vorw. v. G. Schmidt, Kat.-Bearbeitg. P.-H. Boerlin u. M. Schultheß. Basel 1958. XII, 24 S. m. Abb., 8 Farbtaf.

Bassano

Il Museo Civico di Bassano. I Disegni di Antonio Canova. Kat.-Bearbeitg. v. E. Bassi. Fondazione Giorgio Cini, Cataloghi di raccolte d'arte 4. Venedig 1959. 316 S. m. Abb.

Bayreuth

Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und ihre Welt. Ausst. im Neuen Schloß Som-mer 1959. Hrsg. v. d. Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München. Einl. v. H. Thoma, Kat.-Bearb. v. E. Bachmann. München 1959. 119 S., 21 S. Taf.

Belgrad

Paul Signac i njegovi prijatelji. Ausst. Narodni Muzej Beograd 1959. Vorw. v. V. Petrović, Einf. v. P. Gay. Belgrad 1959. 8 Bl. m. 8 Abb.

Berlin

Eduard Hildenbrandt, Aquarelle, Zeichnungen. Aus Beständen der National-Galerie von der Sowjetunion 1958 übergeben. Hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin. Katalogbearbeitg. K.-H. Janda. Berlin 1959. 8 Bl., 16 S. Taf.

Zeichnungen deutscher Meister vom Klassizismus bis zum Expressionismus. Aus Beständen der National-Galerie von der Sowjetunion 1958 übergeben. Hrsg. v. d. Staatlichen Museen zu Berlin. Katalogbearbeitung A. u. K.-H. Janda, Vorw. v. G. R. Meyer. Berlin 1959. 23 S., 32 S. Taf.

Josef Hegenbarth zum 75. Geburtstag. Gemälde und Zeichnungen. Ausst. National-Galerie. Hrsg. v. d. Staatlichen Museen zu Berlin. Beitr. v. J. Hegenbarth u. K.-H. Janda. Berlin 1959. 4 Bl., 1 Taf., 28 S. Taf., 1 Beil.

Bielefeld

Neuerwerbungen 1950/1959. Ausst. Städt. Kunsthaus. Vorw. v. G. Vriesen. Bielefeld o. J. 103 S. m. Abb.

Como

L'Età Neoclassica in Lombardia. Ausst. Villa Comunale dell'Olmo Juli – Oktober 1959. Kat.-Bearbeitg. v. A. Ottino Della Chiesa. Como o. J. XII, 174 S., 103 S. Taf.

Dresden

Die Rettung der Dresdner Kunstschatze. Die große Freundschaftstat des Sowjetvol-

kes. Text von Ruth Seydewitz. Hrsg. v. d. Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft, Zentralvorstand, Abt. Kulturelle Massenarbeit. Potsdam o. J. 16 S., 15 S. Abb.

Der Menschheit bewahrt. Schätze der Weltkultur – vom Altertum bis zur Gegenwart – von der Sowjetunion vor Kriegsschäden bewahrt, vor Verderb und Zerstörung gerettet und der Deutschen Demokratischen Republik übergeben. Hrsg. v. d. Staatl. Kunstsammlungen Dresden. Vorw. v. M. Seydewitz, Beitr. v. M. Raumschüssel, I. Menzhausen-Handt, W. Schmidt, A. Dänhardt, F. Zapf u. J. Schöbel. o. O. 1959. 145 S., 72 Bl. Abb.

Gemäldegalerie Dresden. Herausgegeben von der Generaldirektion der Staatl. Kunstsammlungen Dresden. Vorw. v. M. Seydewitz, Beitr. v. H. Menz. 3. Aufl. Dresden 1958. 167 S., 62 S. Taf.

Gemäldegalerie Dresden. Abteilung 19. und 20. Jahrhundert im Schloß Pillnitz. Vorw. v. Rudloff-Hille. Dresden 1957. 80 S., 32 S. Abb.

Kurzer Führer durch die Gemäldegalerie Abteilung Schloß Pillnitz. Hrsg. v. d. Staatl. Kunstsammlungen Dresden. Kat.-Bearbeitung v. Rudloff-Hille. Dresden 1957. 28 S., 12 S. Abb.

Flensburg

Schleswig-Holsteinische Adelskultur des 16./17. Jahrhunderts. Ausst. Städt. Museum Mai – Juli 1959. Flensburg o. J. 22 Bl. m. 14 Abb., 1 Taf.

Florenz

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi XI. Mostra di disegni di Andrea Boscoli

con la partecipazione del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma. Kat.-Bearbeitung v. A. Forlani. Florenz 1959. 52 S., 34 Abb. auf Taf.

Frankfurt a. M.

Bildwerke aus dem Liebighaus (Museum alter Plastik). Frankfurt a. M. 1959. 3 Bl., 48 S. Taf.

Frankfurter Skulpturen im Historischen Museum Frankfurt am Main. Ausstellung 1959. Hrsg. v. Historischen Museum Frankfurt a. M. 1959. Katalogbearbeitg. v. L. Baron Döry u. B. Deneke. Einf. v. G. Bott. 18 Bl., 43 S. Taf.

Friedrichshafen

Bodensee-Museum Friedrichshafen, Kunstsammlung. Bearb. v. H. Hoffmann. Vorw. v. A. Rieth. Lindau u. Konstanz o. J. 24 S., 28 S. Taf.

Graz

Die Kammermaler um Erzherzog Johann. Ausst. von Ölgemälden, Aquarellen und Graphiken zur Eröffnung der neuen Schauräume in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Steirisches Gedenkjahr 1959, Mai – August. Geleitwort v. H. Koren. Graz 1959. 141 S., 8 Farbtaf., 21 S. Taf.

Heidelberg

Ausklang des Barock. Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts in der Pfalz. Ausst. des Kurpfälzischen Museums im Ottheinrichsbau des Schlosses 1. 6. – 15. 10. 1959. Heidelberg 1959. 148 S. m. Abb.

Innsbruck

Der Tiroler Freiheitskampf 1809. Zeitgenössische Bilder und Dokumente. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Juni – September 1959. Einl. v. E. Durig. Innsbruck o. J. 35 S., 16 S. Taf.

Kassel

II. Documenta '59. Kunst nach 1945: Malerei. Int. Ausst. Museum Fridericianum 11. 7. – 11. 10. 1959. Vorw. v. A. Bode, H. Frhr. v. Buttlar, L. Lauritzen, H. Lemke, Einf. v. W. Haftmann. Köln o. J. 471 S. m. zahlr. Abb.

II. Documenta '59. Kunst nach 1945: Skulptur. Int. Ausst. Orangerie 11. 7. – 11. 10. 1959. Einf. v. E. Trier. Köln o. J. 192 S. m. zahlr. Abb.

II. Documenta '59. Kunst nach 1945: Druckgrafik. Int. Ausst. Bellevueschloß 11. 7. – 11. 10. 1959. Beitr. v. A. Fabri, E. Kästner u. H. Stünke. Köln o. J. 99 S. m. zahlr. Abb.

Kiel

Holländische Maler im 20. Jahrhundert. Ausst. Kunsthalle zu Kiel 21. 6. – 26. 7. 1959. Vorw. v. A. Schulze Vellinghausen, Beitr. v. Mondrian. O. O. o. J. 12 Bl., 16 S. Abb.

Kopenhagen

Danske og franske Malerier og Tegninger i Ny Carlsberg Glyptotek, Moderne afdeling. Ill. Verzeichnis der ausgestellten Werke v. H. Rostrup. Kopenhagen 1958. 69 S. m. 35 Abb.

Linz

Neue Galerie der Stadt Linz. Wolfgang Gurlitt Museum. Katalog der Schausammlung. Vorw. v. B. Grimschitz. Linz o. J. 47 S., 10 Farbtaf., 75 S. Abb.

Luzern

Das Luzerner Kunstmuseum. Ein Führer durch die Sammlung. Hrsg. v. Stadtarhiv Luzern und einer vom Stadtrat bestellten Kommission. Luzern im Wandel der Zeiten. Eine Schriftenreihe, H. 11. Luzern 1958. 32 S., 12 S. Taf.

Mainz

Mittelalterliche Werke aus dem Mainzer Raum. Ausst. Altertumsmuseum und Gemäldegalerie der Stadt Mainz 15. 5. – 30. 8. 1959. Vorw. v. K. H. Esser. Mainz o. J. 52 S., 32 S. Taf.

München

Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert. Ausstellung Theatermuseum München (Clara-Ziegler-Stiftung). Katalogbearbeitung v. G. Schöne u. H. Vriesen. München 1959. 52 S., 8 S. Taf.

Große Kunstausstellung München 1959 Haus der Kunst 19. 6. – 4. 10. 1959. München 1959. 152 S. m. Abb.

Rom

Disegni Fiorentini del Museo del Louvre

dalla Collezione Filippo Baldinucci. Ausst. Farnesina alla Lungara 1959. Hrsg. v. Gabinetto Nazionale delle Stampe. Vorw. v. L. Bianchi, Einf. v. J. Bouchot-Saupique, Kat.-Bearbeitg. v. R. Bacou u. J. Bean. Rom 1959. 69 S., 75 S. Taf.

Salzburg

Romantik in Österreich. Ausst. Residenzgalerie Juni – September 1959. Geleitet u. Kat.-Bearbeitg. v. E. H. Buschbeck. Salzburg 1959. 84 S., 24 S. Taf.

Schloß Lenzburg

Gotische Plastik des Aargaus. Ausst. Schloß Lenzburg Juni – Oktober 1959, veranst. v. d. Kantonalen Historischen Sammlung. Vorw. v. E. Maurer, Einf. v. P. Felder, Beitr. v. H. Dürst. Zofingen o. J. 39 S., 23 Abb. auf Taf.

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. 15. 11. – 31. 12. 1959; Altenburger Künstler stellen aus. – Im Kupferstichkabinett. Lithographien von Robert Sterl.

ASCHAFFENBURG Galerie 59 im „Frohsinn“. Bis 12. 11. 1959; Arbeiten von Hans Laabs und Georg v. Kováts.

BERLIN Staatliche Museen, National-Galerie. Bis Dezember 1959; Plastiken und Zeichnungen von Walter Arnold.

Ostasiatische Sammlung. Ab 1. 10. 1959 ständige Ausstellung „Chinesische Kunst aus 4 Jahrtausenden“. Keramik und Porzellan (Geschenke der Volksrepublik China).

Das Bode-Museum sowie das Pergamon-Museum wurden nach umfangreichen Aufbauarbeiten am 7. 10. 1959 wieder eröffnet.

Schloß Charlottenburg. Ausstellung der Nationalgalerie der Ehem. Staatl. Museen Berlin bis 15. 11. 1959; „Triumph der Farbe“ (die europ. Fauves).

Hochschule für Bildende Künste, Charlottenburg. Bis 22. 11. 1959; Kunst aus Mexiko und Mittelamerika.

Kunstabtheilung. Bis Dezember 1959; Meister der Buchillustration des 18. Jahrhunderts. Galerie Meta Nierendorf. Bis 14. 11. 1959; Marc Chagall. Graphik aus 4 Jahrzehnten. Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer. Bis 28. 11. 1959; Praecolumbische Kunst in Verbindung mit zeitgenössischer deutscher Malerei.

BERN Kunstmuseum. Bis 15. 11. 1959; Plastiksammlung Werner Bär.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis 15. 11. 1959; Neuerwerbungen der Stadt Braunschweig sowie Kleinplastiken und Plaketten. – Bis 22. 11. 1959; Jean Jacques Gaillard: „Gemälde.“

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. 14. 11. – 31. 12. 1959; Gemälde-Ausstellung.

COBURG Kunstsammlungen der Veste. Der wiederhergestellte Herzogin-Bau wurde am 24. 10. 1959 mit einer Ausstellung „Fürstliches Barock“ eröffnet. – Bis 15. 12. 1959; Sonderausstellung „Venezianisches Rokoko“.

DARMSTADT Hessisches Landesmuseum. 15. 11. 1959 – 17. 1. 1960; Gedächtnisausstellung für Karl Seeger (1809–66) und Heinz Heim (1859–95).

DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Bis 31. 1. 1960; Französische Graphik von Manet bis Matisse.

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. November 1959; Werke von Ernst Barlach.

FLensburg Städt. Museum. November – Dezember 1959; Flensburger Stadtgeschichte.

FRANKFURT am Main. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 15. 11. 1959; „Elf spanische Maler.“ Kunstverein im Haus Limpurg. 8. – 29. 11. 1959; Jahresausstellung der Frankfurter Sektion.

Freiburg/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. November 1959; Freiburger Künstler.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 22. 11. 1959; Der junge Van der Velde und sein Kreis.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 22. 11. 1959: Gedächtnis-Ausstellung Wilhelm Haerlin.

HAMELN Kunstkreis. November 1959: Radierungen und Lithographien von Picasso.

HAMM/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 8.-29. 11. 1959: Gedächtnisausstellung Walter Herricht (1889-1953).

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 29. 11. 1959: Arbeiten von Hann Trier.

HEIDELBERG Kunstverein im Kurpf. Museum. Bis 15. 11. 1959: Malerei von Raffaello Castello und Plastik von Edzard Hobbing.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 30. 11. 1959: Gedächtnisausstellung Albert Weisgerber 1878-1915.

KARL-MARX-STADT (Chemnitz) Städt. Kunstsammlungen. Bis 22. 11. 1959: 10 Jahre Neuerwerbungen. - Bis 29. 11. 1959: Kunstaussstellung der Bezirke Karl-Marx-Stadt.

KASSEL Kulturhaus. Bis 22. 11. 1959: „Das Spiel mit den bildnerischen Mitteln“ (zum 60. Geburtstag von Ernst Röttger).

KIEL Kunsthalle. 22. 11. 1959-3. 1. 1960: Jahreschau 1959 Schleswig-Holsteinischer Künstler.

KOLN Hahnenentorburg. Bis 15. 11. 1959: Kölner Künstler 1959.

J. & W. Boisserée. 3.-30. 11. 1959: Gemälde, Graphiken und Collagen von Paul Hesse.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Bis 29. 11. 1959: Keramik-Arbeiten von Karl Heinz Modigell und seinen Schülern.

LEIPZIG Museum der bild. Künste. November-Dezember 1959: Ludwig Richter. Handzeichnungen und Aquarelle aus Museumsbesitz und der Sammlung Kunze.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. Bis 22. 11. 1959: Kunstsammler an Rhein und Ruhr (Malerei 1900-1959). 27. 11. 1959-10. 1. 1960: Brasilianische Kunst der Gegenwart.

LUBECK Overbeck-Gesellschaft. Bis 11. 11. 1959: Gedächtnisausstellung Werner Heldt.

Museen für Kunst und Kulturge-schichte. 13. 11. 1959-3. 1. 1960: Werke von Paula Modersohn-Becker.

MAINZ Haus am Dom. Bis 18. 11. 1959: Gedächtnisausstellung Theo Gebürsch.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 7. 11.-13. 12. 1959: Plastik von Alexander Calder und Bernhard Heiliger.

MARBURG Universitätsmuseum. Bis 15. 11. 1959: Otto Dill (1884-1957). Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. - 19.-30. 11. 1959: Farbige Graphik 1959.

MÜNCHEN Haus der Kunst. Bis 13. 12. 1959: 1000 Jahre chinesische Malerei. - 300 Jahre chinesische Prunkgewänder.

Städt. Galerie. Bis 29. 11. 1959: Jean Lurcat. Der Gesang der Welt. Eine Wandteppichfolge.

Moderne Galerie Otto Stangl. Bis 30. 11. 1959: „Handzeichnungen.“

Galerie Schöninger. Bis 15. 11. 1959: Arbeiten von Antonio Estradera. - 16.-30. 11. 1959: Original-Lithographien von Georges Rouault.

Akademie für Bautechnik. Bis 22. 11. 1959: Junge spanische Maler.

Handwerkskammer für Oberbayern. Bis 22. 11. 1959: Spanisches Kunsthandwerk.

MÜNSTER/Westf. Kunstverein im Landesmuseum. Bis 22. 11. 1959: Sakrale Kunst der Gegenwart in Frankreich.

NÜRNBERG Germanisches National-Museum. Bis 31. 1. 1960: Der Deutsche Holzschnitt von 1420-1570.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 28. 11. 1959: Oldbilder von Jean de Botton.

PARIS Galerie Bellechasse. November 1959: Arbeiten von Theo Kerg.

STUTTGART Staatsgalerie. Bis 29. 11. 1959: Sammlung Wilhelm Reuschel.

Württ. Landesmuseum im Museum der bild. Künste. Bis 31. 1. 1960: „Die hohe Carlsschule“ mit Abteilung „Die Kunst der Hohen Carlsschule“.

ULM/Donau Museum. Bis 15. 11. 1959: Martin Schaffner. Maler zu Ulm. - 29. 11. 1959-3. 1. 1960: Ikonen (Leihgaben aus dem Ikonen-Museum Recklinghausen).

Künstlergilde Ulm. 8. 11.-5. 12. 1959: Grafik von Gottlieb Kottmann.

WIESBADEN Galerie Renate Boukes. Bis 22. 11. 1959: Arbeiten von Yves Jouannaud und Franz Ruzicka.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf-Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.